OLGA MEDVEDKOVA

FEDOR BUSLAEV (1818-1897)

À l'origine de l'histoire de l'art médiéval russe

Au XIXe siècle, le discours sur l'art national d'avant les réformes de Pierre le Grand intervint dans l'espace public russe et devint, pour au moins un siècle, l'une des principales composantes de la construction identitaire. D'abord résidu obsolète, produit provincial d'un peuple non éduqué, cet art national se transforma progressivement, aux yeux des élites russes, en une preuve de la capacité de leur peuple à rester fidèle aux origines du christianisme. Au début du XXe siècle, sous la plume de certains auteurs, l'histoire de l'icône russe – qui avait conservé les types iconographiques byzantins, voire paléochrétiens – prit l'allure d'une utopie esthétique et spirituelle. La codification stricte des procédés artistiques utilisés dans cet art, obéissant aux règles ancestrales, exemplifia la pureté primitive du « peuple russe ». Dès lors, le nationalisme russe prit possession de l'art médiéval russe en le transformant en outil d'enfermement antioccidental, spécifique pour la variante russe de l'idéologie du « peuple élu ».

Pourtant, à ses origines, le discours sur l'art médiéval russe venait des milieux des élites universitaires d'origine souvent noble et d'orientation plutôt occidentaliste. C'est en effet au sein de l'université de Moscou que parut, en 1807, la première revue[1] comportant des articles consacrés à l'art médiéval russe, éditée par Johann Gottlieb Buhle, venu de Göttingen et que l'on connaît surtout pour son histoire de la philosophie allemande jusqu'à Kant[2]. Buhle fut influencé par son professeur Ignazio Fiorillo qui fut également celui de Wackenroder, de Tieck et de von Rumohr. Il était nourri de cette « religion romantique » allemande selon laquelle tout est histoire : chaque chose et chaque être n'a pas seulement une histoire, il est le fruit de son histoire, de son développement (*Entwicklung*). Pour comprendre

1. *Žurnal izjaščnyh iskusstv izdavaemyj na 1807 god I. Feof. Bule* [Gazette des beaux-arts éditée en l'année 1807 par le prof. Buhle], kn. I-III.

2. Je remercie Michel Espagne pour plusieurs précisions, dont celle-ci, concernant les historiens et historiens de l'art allemands.

Cahiers du Monde russe, *53/2-3, Avril-septembre 2012, p. 00-00.*

un peuple (*Volk*), il faut comprendre son histoire. L'art, en parole et en image, est l'une des principales expressions de chaque peuple. Ainsi, il n'y a pas de meilleur moyen pour comprendre l'âme du peuple (*Volksgeist*, à quoi correspond *narodnost´* dans les textes russes), que d'étudier l'art qu'il avait engendré. L'histoire d'un peuple devient donc moins son histoire politique ou militaire que celle de son art, dérivé de sa religion. Cette histoire exige les mêmes méthodes scientifiques que toute autre histoire et doit s'appuyer sur l'étude critique des sources. Elle a toute sa place parmi les autres disciplines historiques.

À partir de cet ensemble d'idées, Buhle commença à s'intéresser à l'art russe médiéval[3].

> Mon objet […] est de détruire le préjugé commun en Europe par lequel on est généralement persuadé que les arts n'ont commencé à fleurir en Russie que depuis le règne de Pierre-le-Grand. Il résultera des recherches que je présente ici, que dès le 13e siècle, l'art de la peinture avoit fait de grands progrès en Russie, que les peintres de cette nation étoient alors rivaux des artistes grecs de Constantinople, et laissoient loin derrière eux ceux des autres nations européennes,

écrivait Buhle en 1808[4]. Dans le même article, il affirmait l'existence, chez les Russes, d'un « génie national » qui s'était manifesté à l'époque médiévale et ne leur fut enlevé ensuite qu'à cause du « malheur des temps ». Ce « génie » ne fut en rien inférieur à celui des artistes byzantins que les Russes, leurs élèves, avaient bientôt surpassés.

En continuité avec les recherches de Buhle, c'est toujours au sein de l'université de Moscou que l'art russe médiéval devint en Russie une discipline historique à part entière, s'incarnant dans la personne et dans l'œuvre de Fedor Buslaev[5], professeur,

---

3. Nous laissons de côté la préhistoire de la question, à savoir l'intérêt pour l'art russe médiéval des historiens du XVIIIe siècle, tels que V.N. Tatiščev, M.V. Lomonosov, G.F. Miller, M.M. Ščerbatov, I.N. Boltin, N.I. Novikov et J. Stählin.

4. « Mémoire sur l'antiquité de la peinture en Russie, et en particulier sur le grand tableau connu sous le nom de Tables Caponiennes, qui est conservé à Rome dans la bibliothèque du Vatican, etc. Tiré des lectures académiques écrites en latin, par Mr. Le professeur Buhle, à l'université impériale de Moscou, en 1808 », *Journal du Nord*, deuxième année, n° XXXII, août 1808, p. 655-656.

5. Egor Redin (1863-1908), « Fedor Ivanovič Buslaev. Obzor trudov ego po istorii i arheologii iskusstva. Rec´ čitannaja v zasedanii Istoriko-filologičeskogo obščestva, posvjaščennom pamjati F.I. Buslaeva, 31 oktjabrja 1897 g. [F.I. Buslaev, Aperçu de ses travaux…] », Harkov, 1898 ; Vs. Miller, « Pamjati F.I. Buslaeva » [À la mémoire de Buslaev] », *Otčet Moskovskogo Universiteta*, 1897 ; D.V. Ajnalov, *Značenie F.I. Buslaeva v nauke istorii iskusstva* [Le rôle de Buslaev pour la science de l'histoire de l'art], Kazan´, 1898 ; D.D. Jazykov, *Trudy F.I. Buslaeva (bibliografičeskij ukazatel´)* [Les travaux de Buslaev], M., 1898 ; S.V. Smirnov, *Fedor Ivanovič Buslaev*, M., 1978 ; I. Kyzlasova, « U istokov izučenija drevnerusskogo iskusstva. Trudy akademika Buslaeva [À l'origine de l'étude de l'art russe ancien. Les travaux de l'académicien Buslaev] », *Iskusstvo*, 1979, n° 4, p. 65-69 ; id., *Istorija izučenija vizantijskogo i drevnerusskogo iskusstva v Rossii : F.I. Buslaev i N.P. Kondakov (metody, idei, teorii)* [L'histoire de l'étude de l'art byzantin et russe en Russie : Buslaev et Kondakov (méthodes, idées, théories)], M., MGU, 1985. Un choix de ses articles a été réédité en 2001 : F.I. Buslaev, *Drevnerusskaja literatura i pravoslavnoe iskusstvo*, SPb. : Liga Plus, 2001. Les archives de Buslaev se trouvent

linguiste, premier historien de l'art russe au sens propre, véritable artisan de la découverte des « primitifs russes », créateur de l'école dite iconographique, celle qui, selon une formule postérieure, « considère les types, en recherche l'origine et la signification [...] »[6]. Aucun de ses écrits ne fut jamais traduit. Si l'Europe reçut néanmoins l'héritage de Buslaev, c'est grâce aux travaux de son élève Nikodim Kondakov (1844-1925)[7] dont les travaux furent, dès 1886, traduits en langue française[8] et qui connut après son émigration une renommée internationale. Plus tard, c'est son élève Andrej Grabar[9] qui développa nombre de ses hypothèses.

Dans cet article, nous voudrions insister sur le rôle de Buslaev dans la découverte de l'art russe national et sur l'importance de ses intuitions en l'introduisant dans le dossier consacré à l'« Invention de la Sainte Russie ». Tout en avançant sur les territoires à la fois inconnus et chargés de passions, il sut rester libre de toute construction dogmatique. De fait, il n'y a, dans l'œuvre de Buslaev, aucune « formule » idéologique concernant la « Sainte Russie ». Il y a, en revanche, une quantité remarquable de réflexions pionnières qui fournissent des éléments pour l'histoire même de cette notion. Il nous semble qu'il serait impossible d'écrire cette histoire sans une lecture préalable du corpus buslaevien. En tentant donc de dresser, d'abord, le portrait de l'historien, nous nous arrêterons ensuite sur deux de ses essais publiés en 1861 dans le volume 2 du recueil intitulé *Essais historiques sur la littérature et l'art russe populaire*[10] qui, dans l'optique qui est ici la nôtre, nous semblent particulièrement fondateurs. Le premier, intitulé « Novgorod et Moscou »[11] expose le fondement de la construction identitaire « du lieu saint » qui tire sa légitimité de la présence dans ce lieu des reliques ou des objets qui fonctionnent comme telles. Le

---

au CGALI (Central´nyj godudarstvennyj arhiv literatury i isskustva – Archives centrales d'État de littérature et d'art), f. 69, 80 e.h., 1838-1904 ; RGB (Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka), f. 42, 321 e.h. ; NB MGU (Naučnaja biblioteka MGU), 3 kart. Voir également : *Katalog sobranija rukopisej F.I. Buslaeva, nyne prinadležaščih Imperatorskoj Publičnoj Biblioteke, sost. I.A. Byčkov* [Catalogue de la collection des manuscrits de Buslaev], SPb., 1897.

6. Louis Bréhier, *L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours*, P. : H. Laurens, 1918, p. 2.

7. W.E. Kleinbauer, « Nikodim Pavlovich Kondakov, the first Byzantine art historian in Russia », *Byzantine East, Latin West : art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, Princeton University, 1995, p. 637-643; I.L. Kyzlasova, *Istorija otečestvennoj nauki ob iskusstve Vizantii i Drevnej Rusi : 1900-1930 : po materialam arhivov* [Histoire de la science nationale sur l'art de Byzance et de la Russie ancienne, 1900-1930], M., 2000.

8. N. Kondakov, *Histoire de l'art byzantin*, P., 1886 ; Ivan Foletti, *Da Bisanzio alla Sante Russia. Nikodim Kondakov (1844-1925) e la nascita della storia dell'arte in Russia*, Roma : Viella, 2011 (voir la bibliographie récente dans cet ouvrage).

9. I.L. Kyzlasova, « Novoe o rannem etape naučnoj dejatel´nosti A. Grabara [Nouveaux éléments sur les débuts de la carrière scientifique de Grabar] », in Batalov ed., *Drevnerusskoe iskusstvo : Vizantija i Drevnjaja Rus´ : k stoletiju Andreja Grabara*, SPb., 1999, p. 82-96 ; Maria Giovanna Muzj, *Un maître pour l'art chrétien, André Grabar : iconographie et théophanie*, P. : Cerf, 2005.

10. *Istoričeskie očerki russkoj narodnoj slovestnosti i iskusstva. Sočinenie F. Buslaeva, tom II, izdanie D.E. Kozančikova*, SPb. : Imprimerie de la société « Obščestvennaja pol´za », 1861.

11. *Ibid.*, p. 269-280.

second, « La barbe russe »[12], démontre le processus de la création iconographique de la « sainteté russe ».

Portrait de l'historien

Pour ce faire, les *Mémoires*[13] que Buslaev dicta à la fin de sa vie nous seront de la toute première utilité. Ce texte, l'un des plus beaux parmi les *Mémoires* publiés en langue russe au XIXe siècle, serait digne d'une traduction. Il en ressort une personnalité au charme rare en Russie. Car il ne s'agit ici ni d'un « penseur » ardent, ni d'un personnage politique, ni d'un homme de pouvoir. Fidèle à sa génération – celle « des années 40 », de Herzen et de Turgenev[14] –, profondément touché par le romantisme allemand, Buslaev y raconta sa vie en s'appuyant sur trois notions-clés : civilisation (*civilizacija*), développement (*razvitie*), instruction (*obrazovanie*), qui furent aussi les notions-clés de son œuvre d'historien. La dernière de ces trois notions se dotait d'une nuance originale dans le contexte russe de l'époque. Depuis l'époque des réformes pétroviennes, la noblesse en Russie adhérait progressivement à la tradition de la pensée politique et morale qui voyait le fondement de l'aristocratie dans l'idée de l'éducation. Cette dernière était considérée, à la fois, comme un privilège et comme un devoir de la noblesse face au « peuple ». Dans le contexte du nouveau paradigme social qui se créait dans la Russie des années 1860, l'idée de la « culture », comme prérogative et devoir, fut récupérée par « les couches instruites de la société » (*obrazovannye sloi obščestva*), la future intelligentsia, dont la noblesse et les universitaires faisaient partie. Au XVIIIe siècle, la noblesse représentait dans son pays la culture universelle fondée sur l'antiquité gréco-romaine. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, « les couches instruites de la société » percevaient, de plus en plus, la nécessité de se pénétrer de la culture médiévale, nationale et populaire. Ce que les Russes ne laissaient parfois que deviner, les Britanniques le disaient clairement : l'ensemble d'idées que l'on vient d'évoquer fut clairement articulé dans les conférences données en 1870 à Oxford par John Ruskin, d'un an seulement le cadet de Buslaev[15].

Bien que, dans ses *Mémoires*, Buslaev fournisse toute une collection de souvenirs et de détails à propos de toutes sortes de choses, c'est surtout la naissance et la formation d'une personnalité – la sienne –, qu'il étudie, en dehors de tout narcissisme, avec une intensité exceptionnelle et un sérieux qui n'empêche ni l'humour ni le sens de l'absurde. Cette personnalité, cet être qui va surgir et se développer au

12. *Ibid.*, p. 216-237.

13. Fedor Buslaev, *Moi vospominanija* [Mes souvenirs], Izdanie V.G. Von-Boolja, M., imprimerie de G. Lissner et A. Gesel´, 1897.

14. Ce dernier, né la même année que Buslaev et auquel, à la fin de sa vie, l'historien voulait consacrer une monographie.

15. John Ruskin, *Lectures on Art delivered before the University of Pxford in Hilary term, 1870*, Oxford, 1870; Oxford : Clarendon Press, 1880.

fil de ses souvenirs, dans sa façon particulière de sentir, de penser et d'agir, est un être culturel par excellence, éloigné de toute préoccupation (matérielle, politique et philosophique, dans le sens doctrinaire ou dogmatique) autre que la tâche culturelle. Non seulement il la poursuit comme un idéal, mais il la vit au jour le jour, tout au long de sa vie, aussi discrète, studieuse et « ordinaire » qu'elle puisse paraître. Dans le quotidien de cet étudiant, précepteur, voyageur, puis jeune professeur, chaque lecture est un événement, chaque rencontre avec une œuvre d'art est une révolution, comparable à une révolution naturelle. « Hier, ce fut l'un des jours les plus remarquables de toute ma vie : j'ai terminé la *Divine Comédie* de Dante », cite-t-il dans son journal rédigé en Italie à l'âge de vingt-trois ans[16]. Est-ce un hasard si les *Mémoires* de ce professeur et académicien n'embrassent que ses années de formation intellectuelle (*umstvennoe razvitie*), d'études et de voyages, ces derniers, primordiaux, rendus possible grâce au comte Sergej Stroganov, dont la mort clôt les *Mémoires* ? À eux deux, Stroganov et Buslaev semblent incarner l'idéal ruskinien d'une élite éduquée, pénétrée des valeurs artistiques nationales et populaires, passées par le filtre de la culture universelle qui leur donne leur véritable place. Chez Buslaev, en effet, ces deux aspects furent inséparables. Sans la lecture passionnée d'Homère et de Dante, sans la connaissance d'une dizaine de langues anciennes et modernes, sans l'étude assidue de l'art européen de l'Antiquité, du Moyen žge et de la Renaissance, il n'aurait jamais deviné le potentiel que recelait l'art russe médiéval.

Années d'études

Buslaev naquit le 13 avril 1818 à Kerensk, dans le gouvernement de Penza, dans une famille de la petite noblesse ruinée. Après le déménagement à Penza, le garçon fréquenta le gymnase où Vissarion Belinskij (1811-1848) enseignait alors le russe. Rapidement, Fedor apprit l'allemand et se mit à lire tout ce qu'il trouvait sous la main. À l'âge de seize ans, il passa l'examen d'entrée à l'université de Moscou, qui exigeait une connaissance préalable du grec et du latin – plusieurs enseignements y étaient encore donnés en latin –, et devint, pour quatre ans (1834-1838), étudiant, interne et boursier (*kazennokoštnyj*), à la faculté des lettres du département philosophique. À ses côtés, faisaient leurs études Solov´ev, Leont´ev, Kavelin, Kalačev, qui devaient ensuite faire époque dans l'histoire et les lettres russes.

À l'université, Buslaev étudia le français, le polonais, le sanscrit et l'hébreu. Parmi ses professeurs, se distinguait alors Ivan Davydov (1794-1863), auteur de l'ouvrage sur Francis Bacon. Bien qu'appartenant encore à l'ancienne école et préférant la théorie (la rhétorique et la poétique) à l'histoire, il conseilla à Buslaev de lire Wilhelm von Humboldt qui eut sur le jeune prodige une influence indélébile. Stepan Ševyrev (1806-1864) – membre du cercle des « jeunes gens des archives » (*arhivnye junoši*), traducteur de Tieck et de Wackenroder, créateur de *Moskovskij vestnik* et spécialiste de Dante – enseignait à l'université depuis 1832, dès son

16. Buslaev, *Moi vospominanija*, p. 223.

retour d'Italie. Ses cours étaient consacrés à l'histoire de la poésie (histoire et non esthétique, précisait Buslaev). Il donnait aussi un cours sur les strates littéraire et vulgaire (*prostonarodnyj*) de la langue russe, un autre sur les origines populaires des épopées homériques, en comparant ces dernières aux récits épiques russes (*byliny*), et un autre encore sur l'histoire de la littérature russe, essentiellement fondée sur des sources manuscrites. L'importance de Mihail Pogodin[17] (1800-1875), historien, paléographe et archéologue, éditeur de *Moskovskij vestnik* et de *Moskvitjanin*, secrétaire de la Société d'Histoire et des Antiquités Russes (*Obščesto Istorii i Drevnostej Rossijskih*) fut plus grande encore. De 1826 à 1844, il donna à l'université le cours d'histoire universelle et, à partir de 1835, le cours d'histoire russe. Ce fut Pogodin qui, en utilisant les pièces de sa propre collection (*Drevlehranilišče*), apprit à Buslaev à lire les manuscrits médiévaux russes. Ce fut le même Pogodin qui l'initia à la lecture de Jacob Grimm, qui fut une véritable « révélation ». Tout au long de sa vie, Buslaev considéra Grimm comme l'un de ses principaux maîtres à penser. Grimm lui fit comprendre, avouait-il, que « chaque mot exprimait initialement une impression visuelle et ne se transformait qu'ensuite en signe conventionnel d'une notion abstraite »[18]. La parole et l'image dérivaient donc de la même source et avaient la même nature et le même passé : l'historien des époques éloignées ne pouvait comprendre l'une sans l'autre.

En 1838, Buslaev termina ses études et entra comme précepteur dans la famille du maréchal et baron Lev Karlovič Bode. Aux enfants Bode, Buslaev enseigna l'italien en leur lisant Dante. Mais il leur lisait aussi les œuvres de l'historien de l'art français Alexis François Rio (1797-1874)[19], cet élève de Schelling et lecteur passionné des *Italienische Forschungen* de von Rumohr[20].

Pour Rio, l'art médiéval, spirituel et populaire, était supérieur à celui de la Renaissance, réduit à l'imitation de la nature. L'artiste médiéval était le créateur des types idéaux qui se fondaient sur les types antiques (le type de la Vierge, par exemple, sur celui de Minerve) mais qui reflétaient le nouveau contenu spirituel ainsi que le nouveau fonctionnement des œuvres. Rio décrivait ce fonctionnement (par exemple, celui des images miraculeuses) en s'appuyant sur les « légendes populaires », auparavant méprisées par les historiens (comme en général par les hommes cultivés en tant que manifestations de la superstition)[21]. L'introduction de la « légende de l'œuvre » dans le corpus des sources utilisées par l'historien pour la compréhension de son fonctionnement fut sans doute l'une des découvertes de Rio les plus importantes pour l'œuvre future de son jeune lecteur russe.

---

17. N. Barsukov, *Žizn´ i trudy M.P. Pogodina* [Vie et travaux de Pogodin], SPb., 1892.

18. Buslaev, *Moi vospominanija*, p. 282.

19. A.F. Rio, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes : Forme de l'art, Peinture*, P. : Debécourt, Hachette, 1836.

20. Michel Espagne éd., *Pour une « économie de l'art » : L'itinéraire de Carl Friedrich von Rumohr*, P. : Éditions Kimé, 2004.

21. Voir, par exemple : J.-A.-S. Collin de Plancy, *Dictionnaire critique des reliques et des images miraculeuses*, P. : Guien, 1821.

Le maître à penser

Autant Buslaev aimait vivre chez Bode, autant il détesta son « séjour » d'un an au 3e gymnase de Moscou. Par chance, une place de précepteur se présenta de nouveau, cette fois-ci chez les Stroganov. En la personne du comte, Buslaev trouva un maître à penser.

Buslaev rencontra le comte Sergej Grigor´evic Stroganov (1794-1882), en 1839. Il était l'héritier de l'une des plus riches familles de marchands et d'industriels du Nord de la Russie, anoblie par Pierre le Grand en 1722[22]. Dans sa jeunesse, il participa aux principales batailles contre l'armée napoléonienne, ainsi qu'à la campagne de 1812. Il devint ensuite homme d'État : membre du conseil d'État, curateur de l'Académie (*popečitel´ Moskovskogo učebnogo okruga*) (1835-1847) et de l'université de Moscou.

Pendant son séjour à Paris en 1813-1814, Stroganov avait admiré aussi bien les collections réunies par Napoléon que l'industrie française contemporaine et avait conclu que l'essor de celle-ci était la conséquence d'un grand nombre d'écoles gratuites de dessin. Il en déduisit que pour développer l'industrie nationale il fallait offrir aux ouvriers russes un enseignement artistique. En 1824, en réponse à l'introduction en Russie du tarif libre-échangiste de 1819 qui permettait l'importation libre des produits industriels étrangers, Stroganov déposa au gouvernement d'Aleksandr I le projet intitulé « Les écoles de dessin dans leur rapport aux arts et aux métiers ». Les écoles devaient accueillir les enfants de 10 à 16 ans, ainsi que les ouvriers, deux fois par semaine. On devait dessiner essentiellement d'après les académies et les gravures européennes. Les professeurs étaient choisis parmi les étrangers. Ce projet ne fonctionna guère. Quand, un an plus tard, Stroganov ouvrit une école de dessin à ses propres frais, la future célèbre *Stroganovka*[23], il se tourna vers d'autres modèles qui, cette fois-ci, provenaient du passé médiéval russe[24].

Ce tournant était logique. Comme d'autres membres de sa famille[25], le comte fut un collectionneur passionné des antiquités grecques et romaines, mais aussi des œuvres des primitifs italiens. De là, il étendit son amour aux « antiquités russes », à l'art des icônes et à l'architecture russe et byzantine[26]. C'était d'autant plus naturel

---

22. Fils du baron Grigorij Aleksandrovič Stroganov et de la princesse Anna Sergeevna Trubeckaja, il épousa une parente éloignée, la comtesse Natal´ja Pavlovna Stroganova et, grâce à ce mariage, reprit le titre. Voir : Brigitte de Montclos ed., *Les Stroganoff : une dynastie de mécènes* : [exposition], Musée Carnavalet, Histoire de Paris, 8 mars-2 juin 2002, P. : RMN, 2002.

23. A. Gartvig, *Škola risovanija v otnošenii k iskusstvam i remeslam, učreždennaja v 1825 g. gr. Stroganovym* [L'école de dessin dans son rapport aux arts et aux métiers…], M., 1901.

24. En 1844, l'École du comte Stroganov devient une école d'État et il se retire de sa direction.

25. *Collection d'estampes d'après quelques tableaux de la galerie de son Exc. Mr. le Comte A. Stroganoff : gravées au trait*, SPb. : imprimerie Dreschler, 1807.

26. Son fils Grégoire (1829-1910) fut également un collectionneur passionné et, afin de placer ses collections, construisit un palais à Rome, via Grigoriana. Voir : N. Wrangel, A. Troubnikoff, « Les tableaux de la collection du Comte G. Stroganoff à Rome », *Starye Gody*, mars 1909 ; *Pièces de choix de la collection du comte Grégoire Stroganoff à Rome par Ludwig*

pour un Stroganov que sa famille avait possédé dans le passé des ateliers d'icônes et de broderies qui avaient donné leur nom à toute une école de l'art russe du XVIIe siècle[27].

Les objets de sa collection lui servaient d'objets d'études[28], y compris les antiquités russes encore si peu explorées. C'est dans ce domaine que son autorité s'imposa. Ainsi devint-il président de la Société d'Histoire et des Antiquités Russes. Pendant douze ans, il resta par ailleurs à la tête de la commission qui s'occupa de la construction de l'église Saint-Sauveur de Moscou et c'est à architecte de celle-ci, Konstantin Ton, qu'il dédia plus tard, en 1849, son ouvrage pionnier consacré à l'église Saint-Dimitrij de Thessalonique construite à Vladimir à la fin du XIIe siècle[29].

Selon Stroganov, cette église appartenait à l'école « lombarde », terme utilisé à cette époque par l'archéologie occidentale. Ce terme décrivait l'architecture du Nord de l'Italie, il traversa les Alpes et passa en France, en Suisse et aux pays rhénans. On la percevait alors comme un mélange d'éléments aussi bien romans que byzantins[30], sorte de « pêle-mêle des anciennes semences qui fit lever une végétation originale »[31]. Par son association avec l'école « lombarde », Stroganov rapprochait l'architecture russe ancienne de l'histoire de l'architecture médiévale en Occident, la faisant sortir de son enfermement byzantin, si communément méprisé. Il procédait, par ailleurs, selon toutes les règles de l'archéologie médiévale occidentale, en fondant ses conclusions sur les témoignages des chroniques grecques et russes ainsi que sur des documents iconographiques d'une ampleur étonnante, spécialement concernant le culte de saint Dimitri en Grèce et en Russie ainsi que le transport de ses reliques à Vladimir. Une vingtaine d'années plus tard,

Pollak et Antonio Munoz, Rome, 1912. Son second fils Paul fut également collectionneur des peintres italiens du XIVe et du XVe siècle (sa collection se trouvait dans son palais pétersbourgeois, rue Sergeevskaja).

27. La question de l'école dite des Stroganov est l'une des plus intéressantes et peu étudiée de l'historiographie de l'art médiéval russe. Le terme apparaît très clairement à la fin des années 1840, notamment dans les publications réalisées avec la participation du comte : *Drevnosti Rossijskogo gosudarstva izdannye po vysočajšemu poveleniju, Otdelenie I, Sv. Ikony, kresty, utvar´ hramovaja i oblačenie sana duhovnogo*, M., v tipografii Aleksandra Semena, 1849 (l'introduction de cette édition écrite de la part de son Comité est signée notamment par le comte Sergej Stroganov), p. XXXV-XXXVI. Voir également : D. Rovinskij, *Istorija russkih škol ikonopisanija do konca XVII veka*, SPb., 1856, p. 17 etc. Les icônes de l'école des Stroganov sont à cette époque ce que l'on recherche le plus aussi bien dans les milieux des collectionneurs que des vieux-croyants.

28. Ce fut notamment le cas de son célèbre Apollon: Friedrich Wieseler, *Der Apollon Stroganoff und der Apollon vom Belvedere : Eine archäologische Abhandlung zur Feier des Winckelmannsfestes 1860*, Göttingen, von E.A. Huth,1861.

29. Graf Sergej Stroganov, *Dmitrovskij sobor vo Vladimire na Kljaz´me* [La cathédrale Saint-Dimitrij à Vladimir sur Kljaz´ma], M., 1849.

30. Fernand de Dartein (1838-1911), *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, P. : Dunod, 2 vol., 1865-1882.

31. *Idem*, *Architecture lombarde*, P. : Dujardin, 1892.

il allait opposer une critique vigoureuse à Viollet-le-Duc qui opérait l'enfermement de l'architecture russe médiévale dans les limites d'un Orient improbable[32].

Années de voyages

C'est avec la famille Stroganov qu'en 1839 Buslaev partit vers l'Europe. Il se souvenait de ce voyage comme d'« une fête perpétuelle ». Durant deux ans, sous l'emprise d'une véritable passion, il tâcha de « tout voir, tout sentir, tout vivre, remplir l'esprit et l'imagination », afin de « se recréer, se réformer »[33]. Il en allait pour lui comme d'un exploit guerrier ou sportif, exprimé avec des accents cicéroniens. Ainsi, en traversant l'Europe, il n'avait rien remarqué de ses beautés naturelles : il voyagea, d'un monument à l'autre, d'un musée à l'autre, les yeux plongés dans les livres. Avant de partir, il s'était muni du manuel de Karl Gottfried Müller (1797-1840)[34], professeur à Göttingen, qui avait été parmi les premiers à étudier l'art dans ses rapports avec la mythologie. Il lut aussi bien Winckelmann que Franz Theodore Kugler (1808-1858), poète et historien berlinois, auteur d'une histoire de l'art dont une grande partie était consacrée aux formes symboliques dans l'art paléochrétien et byzantin, à ses rapports avec l'antiquité, aux primitifs italiens et particulièrement à l'école siennoise[35].

À Leipzig, Buslaev passa deux semaines à l'université et à Dresde il fréquenta l'université pendant un mois entier. Au musée de Dresde, il tenta également de s'initier à la sculpture antique. Ce fut ensuite un long séjour à Naples et à Rome, où l'étude de l'art antique se fit au contact de la colonie des peintres russes (le graveur Jordans, les peintres Ivanov et Bruni), des savants et des archéologues qu'il rencontrait souvent par hasard dans les musées et les galeries. Le musée Bourbon, où il avait l'habitude de passer tout son temps libre à Naples, devint pour lui une véritable école d'histoire, grâce à ses collections d'objets de la vie quotidienne. Son sentiment de pénétration dans le passé se renforça encore à Pompéi et à Herculanum.

Ses voyages postérieurs en Europe furent moins poétiques et plus professionnellement ciblés. Mais ils furent toujours aussi passionnément voués à l'étude de l'art. En 1864, il alla à Berlin, à Paris et à Florence, pour étudier – au contact des meilleurs historiens de son époque – l'iconographie de l'art byzantin, roman et gothique. À Berlin, il rencontra alors Karl Wilhelm Ferdinand Piper (1811-1889) et fréquenta

32. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *L'art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir*, P. : Vve Morel et Cie, 1877 ; l'ouvrage fut traduit, dès 1879, par Nikolaj Sultanov.

33. Buslaev, *Moi vospominanija*, p. 157.

34. Karl Gottfried Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Breslau, 1830.

35. Paru en première édition en 1838, c'est à l'époque l'un des plus importants ouvrages d'histoire de l'art, traduit notamment en anglais (*A hand book of the history of painting, from the age of Constantine the Great to the present time*, London, John Murray, 1842) et en russe (*Rukovodstvo k istorii iskusstva*, M., 1869-1871).

son musée d'art chrétien ainsi que ses cours de « théologie monumentale » que ce dernier enseignait en développant l'idée de l'influence de l'art païen sur la création de l'iconographie chrétienne[36]. Il rencontra aussi Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) qui venait de publier son catalogue de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg[37] et sur le conseil duquel Buslaev se pencha sur l'étude des primitifs néerlandais. À Paris, il fréquenta Adolphe-Napoléon Didron (1806-1867), principal spécialiste français de l'iconographie chrétienne dont il avait déjà lu l'*Histoire de Dieu* et le *Guide du peintre*[38]. Ce dernier ouvrage ne fut pas moins important pour Buslaev que celui de Rio. En 1870, Buslaev visita Strasbourg : il y apprit que le manuscrit *Hortus Deliciarum* qu'il voulait voir venait de brûler. Il se rendit alors en Italie et y étudia des manuscrits médiévaux à Milan et des mosaïques à Ravenne. En 1874, de nouveau, comme dans sa jeunesse, il passa une année entière à Rome dans la maison des Stroganov en donnant des cours au petit-fils du comte Sergej. « De même que Kerensk est la patrie de mon être physique, Rome est la patrie de mon être spirituel », affirmait-il à la fin de sa vie[39].

Si Rome lui remplaça sa patrie, la famille du comte Stroganov fut sans doute sa famille d'accueil. Ce n'est qu'en 1846 qu'il quitta sa maison en épousant Anna Alekseevna Sirotinina. Cette même année, il remplaça Davydov à l'université. Il continua à fréquenter le comte, lui servant de secrétaire, relisant ses écrits, notamment son livre sur Saint-Dimitrij de Vladimir. Dans les années 1847-1857, pour s'être opposé au projet de nouveau règlement de l'université d'Uvarov, Stroganov tomba en disgrâce ; son amitié avec Buslaev n'en devint que plus intense. Quand, en 1859, la cour le rappela en le nommant précepteur du grand duc Nikolaj Aleksandrovič (c'était au tour du comte de devenir précepteur !), Stroganov emmena Buslaev avec lui pour qu'il enseigne l'histoire russe à l'héritier. De nouveau, Buslaev habita la maison du comte. En 1861 il termina et publia à Pétersbourg ses *Essais historiques sur la littérature et l'art russe populaire*. À son retour à Moscou, comme pour se récompenser de ses longues études de documents russes – passionnants, certes, mais, laissait-il entendre, esthétiquement un peu décevants –, il donna, pendant trois années, un cours sur Dante. En 1864, il devint le secrétaire de la Société de l'histoire de l'art médiéval russe, créée auprès du Musée Rumjancev. En 1866, le premier recueil publié par cette société ne comportait pas moins de dix articles de Buslaev sur l'histoire de la peinture dans la Russie ancienne, comparée à l'iconographie de l'art chrétien en Occident. Désormais, sa vie était ponctuée par

36. K.W.F. Piper, *Mythologie und Symbolik der Christlichen Kunst*, 2 vols., Weimar, 1847-51.

37. G.F.Waagen, *Die Gemäldesammlung in der kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*. Munich, 1864.

38. Adolphe-Napoléon Didron, *Iconographie chrétienne : Histoire de Dieu*, P. : Impr. royale, 1843 ; *idem*, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, avec une introduction et des notes, par M. Didron,... traduit du manuscrit byzantin Le guide de la peinture [du moine Denis]*, par le Dr Paul Durand, 1845. Sur Didron voir : Jean-Michel Leniaud, « Adolphe-Napoléon Didron ou les « médias » au service de l'art chrétien », in *idem*, *La révolution des signes : L'art à l'église (1830-1930)*, P. : Éditions du Cerf, 2007, p. 303-331.

39. Buslaev, *Moi vospominanija*, p. 377.

ses recherches et ses publications, ainsi que par des récompenses académiques dont il ne parle presque pas dans ses *Mémoires*. On n'y trouve pas non plus de détails sur l'avancement de sa carrière.

> Tous ces protocoles, rapports, résolutions et autres papiers bureaucratiques étaient toujours pour moi écrits en langue de bois (*tarabarskaja gramota*) et je ne me suis jamais laissé tenter par un honneur administratif, par le poste de doyen ou de recteur, étant pleinement satisfait par le seul titre de professeur, responsable uniquement de moi-même et ne voulant rien savoir d'autre.[40]

Les mots et les images

En se souvenant du moment où, jeune homme, il disait adieu à Rome, il écrivait :

> Sans doute, depuis ce temps, mon âme fut marquée – profondément et fortement – par un sentiment d'inquiétude et d'insatisfaction, de soif d'un bonheur que je n'ai pas eu le temps de goûter pleinement.[41]

La Russie n'offrait rien de comparable. Bien sûr, il y avait en Russie des musées, des collections, mais ce qu'il aimait en Italie c'était autre chose.

> Toute la ville est un musée, écrivait-il à propos de Florence, et toute cette magnificence artistique n'est pas importée de l'étranger, comme à l'Ermitage à Saint-Pétersbourg ou au Louvre à Paris, elle appartient à cette terre.[42]

Écrire sur l'art antique ou européen en vivant en Russie lui parut impossible. Il tenta de le faire en consacrant – en bon lecteur de Rio – l'un de ses premiers articles aux types féminins dans les sculptures des déesses grecques[43]. Mais il abandonna aussitôt. Il fallut attendre le moment quand, en Russie même, il découvrit un domaine artistique originel (*domoroščennoe iskusstvo*).

En attendant, il se consacra à la langue. La théorie de Jacob Grimm lui servit de flambeau. En reliant le mot à l'image, elle aida Buslaev à dresser un pont entre l'histoire de l'art et la grammaire.

> La langue russe m'est apparue comme un immense bâtiment, qui se construisait, se reconstruisait et s'achevait avec une foule d'aménagements, durant des millénaires, dans le genre, par exemple, de la *Santa Maria Maggiore*, dont les parties les plus anciennes remontent au ve siècle et les parties les plus récentes sont de

---

40. *Ibid.*, p. 363.

41. *Ibid.*, p. 267.

42. *Ibid.*, p. 377.

43. « Ženskie tipy v izvajanijah grečeskih bogin´ [Les types féminins dans les statues des déesses grecques] », *Propylées*, 1851.

> notre époque. En me promenant sur les rives du golfe de Gascogne, je restaurais dans mon imagination les ruines des temples antiques ; maintenant, avec la même passion, je restaurais les formes anciennes de la langue russe, détériorées par le temps.[44]

Ainsi, pour son doctorat soutenu en 1848, il choisit d'étudier l'influence du christianisme sur la langue slave, en analysant le plus ancien manuscrit en cyrillique, celui de l'Évangile d'Ostromir[45] et en comparant, plus généralement, les traductions bibliques en slavon aux traductions en allemand médiéval[46]. Dix ans plus tard, il publia son *Essai de grammaire historique de la langue russe*[47] – la première depuis Vostokov et Greč –, tout à fait dans l'esprit de la *Deutsche Grammatik* de Grimm[48]. En effet, Buslaev fonda ses recherches linguistiques sur l'étude des textes médiévaux, pour la plupart de nature religieuse, qu'il publia ensuite dans une série d'anthologies commentées.

Pour ce faire, il se mit à collectionner les manuscrits ; à l'époque, rares étaient ceux qui s'y intéressaient et le jeune linguiste les achetait au marché pour trois sous. Il se sentit vite attiré par les images dont la plupart de ces manuscrits étaient ornés.

> Il me semblait que ne pas prendre en considération les miniatures, ne pas les analyser de manière scientifique aurait signifié ne pas saisir ce que le scripteur (*pisec*) offrait à ses lecteurs ; c'était triste de se sentir attardé dans son éducation esthétique d'homme du XIXe siècle devant un lettré astucieux de la Russie prépétrovienne.[49]

De plus en plus, l'étude des miniatures se trouvait au centre de ses intérêts. Il les analysait en rapport avec le texte qu'elles expliquaient et qu'elles complétaient en lui servant de « lieu de mémoire ». Ce lien intime avec les mots qu'il découvrit grâce à Grimm lui offrait un puissant outil de déchiffrement des images.

L'Orient et l'Occident

Parmi les manuscrits qu'il accumula, étudia et publia, il y avait des manuels d'iconographie, ou, comme on les appelait en Russie, des *Prototypes des icônes (Ikonopisnye podlenniki*). Dès 1845, Didron en publia un, trouvé au mont

44. Buslaev, *Moi vospominanija*, p. 282.

45. 1056-1057, aujourd'hui à la BNR, Saint-Pétersbourg.

46. *O vlijanii hristianstva na slavjanskij jazyk* (1848).

47. *Opyt istoričeskoj grammatiki russkogo jazyka*, t. I-II, M. : Imprimerie de l'université, 1858 ; suivi de *Istoričeskaja hrestomatija cerkovno-slavjanskogo i drevnerusskogo jazyka* (1861) ; *Učebnik russkoj grammatiki, sbližennoj s cerkovno-slavjanskoj* (1869) ; *Russkaja hrestomatija* (1870) ; *Narodnaja poėzija* (1887).

48. Göttingen, 1819-1840.

49. Buslaev, *Moi vospominanija*, p. 324.

Athos[50]. Comme pour tant d'autres romantiques de sa génération, le voyage en Grèce se transforma pour Didron en voyage dans l'histoire. Profondément saisi par l'exactitude avec laquelle les artistes grecs de son temps reproduisaient les prototypes anciens, il se croyait comme transféré par miracle dans l'atelier d'un artiste médiéval. En découvrant ensuite le manuscrit du manuel d'iconographie signé par le peintre grec Denys, moine de Fourna (*Furnoagraphiote*), Didron crut avoir trouvé la clé de tous les mystères de l'art médiéval. Grâce à ce manuel qu'il data du XVI[e] siècle, il pensa pouvoir reconstruire les prototypes iconographiques perdus et, tout spécialement, les prototypes des œuvres occidentales dont il ne restait rien.

> Pour l'iconographie byzantine, cet ouvrage est d'une importance capitale. […] Pour l'iconographie latine et même gothique de nos contrées, il est d'une valeur réelle évidente. En effet, entre l'Église grecque et l'Église latine, les relations ont été fréquentes. Jusqu'au schisme, les deux communions n'en faisaient qu'une ; après la séparation, les échanges détournés, directs même, ont été nombreux. En fait d'art, nous avons trouvé de singulières analogies entre la cathédrale de Chartres ou celle de Reims et les églises de Saint-Luc de Livadie…[51]

Dans l'avenir, Didron projetait soumettre ces analogies à une expertise historique.

> Après l'avoir lu [le *Guide du peintre*] et l'avoir comparé aux nombreuses statues et figures qui décorent les voussures et les fenêtres de nos cathédrales, on saura réellement ce que l'iconographie grecque a pu donner à la nôtre ; on connaîtra le nombre et la mesure des emprunts que nous avons pu faire à l'art byzantin.[52]

Pour Buslaev la découverte de Didron fut un événement capital. Pour comprendre le sens perdu des images russes, ces guides – dont les archives russes étaient encore plus riches – étaient capitales. Mais, par-dessus tout, c'est la méthode de Didron que Buslaev utilisa et qu'il décrivit plus tard comme une « méthode de comparaisons historiques » (*sravnitel´no-istoričeskij metod*). Ce fut un cas de transfert paradoxal entre la science historique européenne et russe: la grille de lecture des œuvres anciennes, issues de la tradition vivante de la culture patriarcale de l'Orient chrétien, fut découverte par un historien français pour les besoins de l'histoire et c'est seulement après, déjà approuvée comme un outil de travail par la science archéologique européenne, qu'il fut reçu et utilisé par la science russe.

De fait, tout comme Didron, Buslaev était persuadé de la nécessité de croiser les sources occidentales et orientales, car, tout comme Didron, il croyait en l'unité de l'art chrétien, fondée aussi bien sur les origines communes (notamment antiques et paléochrétiennes) que sur les multiples relations qui se tissaient entre les deux Églises. Si Didron cherchait dans l'iconographie byzantine la clé pour décrypter l'art

---

50. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*.

51. *Ibid.*, p. XXXVI.

52. *Ibid.*, p. XLIII.

chrétien occidental, Buslaev puisait dans l'art médiéval de l'Occident les éléments pour déchiffrer les sources russes souvent tardives, pour lesquelles les prototypes byzantins manquaient[53]. De même que le mot et l'image, l'Orient et l'Occident étaient unis et nécessaires l'un à l'autre. Cette unité, derrière laquelle en paraissait une autre bien plus profonde – celle, schellingienne[54], de l'anthropologie et de la mythologie indo-européenne – assurait la solidité des « ponts » et permettait de naviguer entre les époques et les nations, à la recherche du sens des images.

L'originalité de l'œuvre

Devrait-on voir dans l'œuvre de Buslaev un cas de « réception » parmi d'autres, si nombreux en Russie ? Les idées venant de l'Europe et appliquées aux réalités russes, passées, présentes ou futures, participaient, depuis longtemps, aux constructions identitaires. L'art chrétien fut remis à la mode par les romantiques. Chateaubriand et Hugo l'avaient prôné. Dans les années 1830-1850, les études de l'art médiéval avançaient à grands pas, en Allemagne, en France, en Italie. Les revues et les sociétés savantes se consacraient de plus en plus à cette tâche[55].

Mais le cas de Buslaev paraît bien plus intéressant. De manière paradoxale, sa force venait de ce que l'on pourrait taxer de défaut, à savoir de l'absence délibérée de tout engagement doctrinaire. Certes, en passant son examen de magistère, il avait étudié l'esthétique de Hegel, mais elle l'ennuya plus qu'autre chose. N'appelait-il pas Hegel « ce philosophe prussien » ?! Comme tant d'autres à son époque, il parlait de la supériorité de l'art médiéval sur celui qui ne fait qu'imiter la nature, mais c'était pour s'arrêter net, car il aimait l'art de la Renaissance. Certes, ce fut un défenseur de l'art populaire qu'il voulait faire comprendre et aimer aux « couches instruites de la société », mais il ne pouvait ni admirer ni haïr la fidélité des Russes aux préceptes byzantins. D'ailleurs, cette fidélité n'avait jamais été absolue. Dès le début du XVIe siècle, affirmait Buslaev, la gravure occidentale avait imprégné l'art médiéval russe. Pour certains, il s'agissait là d'une corruption du goût originel et pour d'autres, en revanche, d'une libération du joug byzantin. Buslaev, quant à lui, restait neutre : il étudiait des cas et, en général, il trouvait le processus plutôt enrichissant[56]. D'ailleurs, ce n'est pas au XVIe siècle que la chose avait débuté. Les Russes n'avaient-ils pas emprunté dès le XIIe siècle des types iconographiques occidentaux, comme les images gravées sur les façades

53. F. Buslaev, *Russkij licevoj Apokalipsis : Svod izobraženij iz licevyh Apokalipsisov po russkim rukopisjam s Vigo veka po XIXyj*, M. : imprimerie du Synode, 1884, p. 50.

54. Friedrich-Wilhelm Joseph von Schelling, *Philosophie der Mythologie*, 1842.

55. Sur cette problématique, voir les articles d'André Chastel, Édouard Pommier, Dominique Poulot, Françoise Bercé, Laurent Theis, André Fermigier et Bruno Foucart, réunis dans le chapitre « Le patrimoine », in Pierre Nora, éd., *Les lieux de mémoires*.

56. Il faut citer, à côté de Buslaev, son collègue très estimé par lui, Rovinskij, qui développa le même domaine de recherches.

de Vladimir ? Tous les peuples, affirmait Buslaev, étaient doués d'une étonnante capacité à digérer les emprunts.

D'ailleurs, le *Guide du peintre* publié par Didron, qui avait permis à Buslaev de fonder sa méthode, fut ensuite soumis par lui à une critique virulente. À la suite du savant évêque Porfirij Ospenskij qui voyagea longtemps dans l'Orient chrétien, ramassa des icônes et des manuscrits parmi les plus anciens et les plus importants et publia la traduction russe critique du *Guide* de Didron, en la confrontant à toute une série de sources nouvelles[57], Buslaev datait ce manuscrit non pas du XVIe, mais du début du XVIIIe siècle. Même si les œuvres que Denys décrivait pouvaient être du XVIe siècle, elles ne pouvaient pas exemplifier la « pureté » du style byzantin. En revanche, elles portaient en elles des traces de l'influence occidentale, ce qui avait permis à Didron de s'y reconnaître si facilement ![58]

Nous grossissons le trait, en escamotant une évolution qui, certes, existe entre les *Essais historiques* de 1861 et l'*Apocalypse russe illustrée* de 1884, mais la constante n'en ressort pas moins. Elle consiste surtout en une érudition qui, tel un bouclier, servit à Buslaev de garde-fou, l'empêchant de céder à la facilité. Un historien de « cas » avant la lettre, c'est aux « faits curieux » (*ljubopytnye fakty*) qu'il s'intéressa avant tout. Dans les passages théoriques les plus fournis – que l'on trouve dans son *Apocalypse illustrée*, – il parlait de sa fascination pour le savoir produit par les sciences naturelles, par les analyses microscopiques et chimiques, et de son désir d'en imiter les méthodes en analysant les détails « microscopiques » (*mel´čajšie podrobnosti*) des textes et des images[59]. Des sciences de la nature découlait également sa sensibilité pour le « jus » historique, le contexte, le « milieu naturel » dont provenait tel ou tel monument. Dans les manuscrits qu'il étudiait tout comptait pour lui, chaque page ajoutée comme par hasard, chaque commentaire, chaque développement : le manuscrit n'était jamais pour lui un « texte illustré » mais un objet insolite unique qu'il décrivait, tel un naturaliste à la rencontre d'un genre de faune nouveau.

Ce n'est pas une « idée » qu'il puisa donc en Occident, mais un état d'esprit et une passion : celle de l'histoire de l'art. Se nourrissant de la littérature qui lui était accessible en une dizaine de langues, il fit sienne l'ardeur avec laquelle cette jeune branche de l'histoire appréhendait les sources les plus neuves, les moins exploitées, les plus extravagantes, formant des configurations les plus inattendues. La richesse du sens que produisait le croisement des sources textuelles et iconographiques semblait l'enivrer.

Ce qui l'intéressait, surtout, c'était la façon dont ce qu'on appelle « art » était « pratiqué » dans la Russie ancienne. En parcourant une multitude de manuscrits –

57. *Trudy Kievskoj Duhovnoj Akademii*, 1868, juin, p. 537-551 ; E.P. (Episkop Porfirij), « Pis´ma o preslovutom živopisce Panseline », *Trudy Kievskoj Duhovnoj Akademii*, 1867, octobre-novembre.

58. Buslaev, « À propos de la méthode historico-comparative », *Russkij licevoj Apokalipsis*, chapitres III-V, p. 47-162.

59. *Ibid.*, p. 47.

des chroniques, des vies des saints, des « dits » (*slova*) , des enseignements (*poučenija*), des alphabets (*azbuki*), des herbiers (*travniki*), des recueils composés d'extraits de textes bibliques et de pères d'église (*izborniki*), des guides de vie morale (*pčely*), des parémies, des synaxaires, des martyrologues, des ménologues, des ménées (*prologi, pateriki, sinaksarii, čet´i-minei*), ainsi qu'un ensemble important de la littérature hérésiarque (*otrečennye knigi*) – il y saisissait la moindre mention des pratiques artistiques. Il y trouvait également des éléments qui permettaient de déchiffrer des images obscures. En réalité, ces deux questionnements allaient toujours de pair (c'était, chez Buslaev, une sorte de malice savante, un « truc » qu'il utilisait, sans pour autant l'afficher). Car comprendre pour qui et comment travaillait l'artiste médiéval lui permettait d'identifier ses sources d'inspiration et de « lire » ses images.

Bien sûr, on connaissait déjà, en partie grâce à Didron et à son *Histoire de Dieu*, le principe médiéval de la transcription – la plus fidèle possible – du texte par l'image, fondement même de l'art chrétien. On savait aussi la valeur originelle de l'Original (le Mandilion, l'image acheiropoïète de la Vierge …) et de sa « copie » qui ne devait pas varier. Mais comment faisait-on pour inventer le nouveau prototype, pour créer les « portraits » des saints nouvellement canonisés, et tout particulièrement des saints russes ? D'où venait l'image ? Comment faisait-on pour représenter des animaux exotiques, des peuples légendaires (comme les cynocéphales), des allégories? D'où venaient les images des monstres ou des démons qui peuplaient les miniatures ? Sans parler des images qui transcrivaient les tournures linguistiques…

C'est que, pour Buslaev, l'image, en parfait « lieu de mémoire », fonctionnait exactement comme la langue. La miniature suivait le texte, en absorbant des mots empruntés. Une fois le texte, accompagné des images, était-il lu, les images pouvaient être « relues » sans le texte. Dans ce sens, cet art était réellement un texte pour les analphabètes.

Translatio imperii, translatio reliquiis

L'importance qu'il accorda à la légende du Capuce Blanc (*Povest´ o Belom Klobuke*) compta parmi les intuitions les plus profondes et les plus justes de Buslaev, fondées sur les liens entre les mots et les images. Ce texte, dont la première version datait du milieu du XVIe siècle, était connu en Russie en plusieurs centaines de versions manuscrites. En le puisant dans un recueil du XVIIe siècle de sa propre collection, Buslaev en donna la première lecture dans l'article « Novgorod et Moscou » que nous avons déjà mentionné.

> À la même époque, dans son épître à l'archevêque Gennadij, Dimitrij Tolmač[60] raconta la légende du Capuce Blanc, qui devait démontrer la supériorité

60. Il s'agit sans doute de Dimitrij Gerasimov (vers 1456-1536).

> spirituelle de Novgorod sur Moscou et qui provoqua par la suite la colère du clergé moscovite. L'idée principale de cette légende est qu'une relique (*svjatynja*) orthodoxe romaine, profanée par les Latins, fut transmise à Novgorod sous la forme d'un Capuce Blanc.[61]

En effet, selon la légende, cette cape de couleur blanche (symbolisant la Résurrection) et tripartite (sur l'image de la Trinité), conçue pour le pape Sylvestre, fut profanée par ses successeurs, transférée pour cette raison à Constantinople où pourtant elle ne s'attarda guère et poursuivit son chemin miraculeux jusqu'à Novgorod :

> parce que c'est là que s'est répandue et s'est affermie la foi chrétienne ; et puisqu'à Rome la foi orthodoxe avait été éradiquée à cause des Latins, l'honneur de l'orthodoxie fut retiré de Rome et transféré à Novgorod.[62]

La légende du Capuce Blanc connut, depuis cette première lecture buslaevienne, une fortune historiographique plus que considérable[63]. Elle a été notamment pensée comme l'un des textes précurseurs de l'idéologie « Moscou – Troisième Rome », au même titre que le « Récit du Royaume de Babylone », sujet que nous n'avons pas la place de discuter ici. Ce qui nous importe, en revanche, de mentionner ici c'est que, dans la collection de textes que Buslaev présentait pour illustrer l'opposition de Novgorod à Moscou, la légende du Capuce Blanc figurait à côté du « Récit de l'icône de la Vierge de Tihvin » (qu'il tirait de deux manuscrits du XVIIe siècle, l'un de sa propre bibliothèque et l'autre de celle du comte Uvarov[64]).

Selon ce récit, l'apparition de l'icône en Russie fut provoquée par la chute de Constantinople. Soixante-dix ans avant cet événement, ne voulant pas se laisser profaner par les Turcs, l'icône de la Vierge Hodiguitria se serait transférée par les voies aériennes à Novgorod et serait apparue au bord du fleuve Tihvin en produisant de nombreux miracles et guérisons. Elle fut placée dans une église spécialement construite pour elle (le monastère de Tihvin), sur le premier pilier à droite de l'entrée. Ce détail, observé par Buslaev, avait un sens particulier. Selon le même « Récit », alors que certains pèlerins novgorodiens à Constantinople discutaient de la Vierge Hodiguitria avec le patriarche, ce dernier leur montra l'endroit où l'icône se trouvait avant sa disparition, remplacée depuis par une autre icône de la Vierge, mais plus petite (!) de taille (*meroju men´še*).

---

61. « Novgorod i Moskva », *Drevnerusskaja narodnaja literatura i iskusstvo*, p. 274.

62. *Ibid.*, p. 275.

63. À commencer par: N.N. Rozov, « Povest´ o novgorodskom belom klobuke kak pamjatnik obščerusskoj publicistiki XV veka [Le récit du Bonnet Blanc…] », *TODRL* (Trudy otdela drevnerusskoj literatury), 1953, t. 9, p. 178-219.

64. L'archéologue Aleksej Sergeevič Uvarov (1828-1884), ancien étudiant à Berlin et Heidelberg, président de la Société archéologique de Moscou, collectionneur. Voir, *Sistematičeskoe opisanie slavjano-rossijskih rukopisej sobranija grafa A.S. Uvarova* [Description systématique des manuscrits…], t. I-IV, M. : Imprimerie de Mamontov, 1893-1894.

Dans une autre version de ce même récit, l'origine de l'icône était indiquée plus précisément. Selon cette version, l'icône, apparue au bord du fleuve Tihvin, se nommait « Romaine » (*Rimljanyni*) ou « de Lidda » (*Lidskaja*). Elle aurait été prise à Lidda sur la demande du patriarche Germain qui, pour la sauver des iconoclastes, l'aurait ensuite envoyée à Rome en la confiant « toute seule » à la mer. Mais cent trente ans plus tard l'icône retourna à Constantinople, pour s'abriter finalement au bord du fleuve Tihvin, après s'être manifestée par des miracles dans de nombreux endroits autour de Novgorod.

Cette version attribuait à la Vierge de Tihvin une autorité tout à fait exceptionnelle, car elle la faisait remonter à l'image acheiropoïète, celle qui, selon la tradition patristique que l'on trouve notamment chez André de Crète et Georges de Chypre, apparut aux apôtres Pierre et Jean sur le pilier de marbre de la porte occidentale de l'église de Lidda en Palestine[65]. Ainsi l'icône de Tihvin, étant l'Original même, reliait Novgorod non seulement à Rome et à Constantinople, mais également à la Terre sainte.

De même que le Capuce Blanc, affirmait Buslaev, l'icône de Tihvin était donc une relique qui avait « abandonné » Rome et Constantinople et « choisi » Novgorod pour communiquer à l'histoire locale de cette ville une dimension universelle : sa place dans la succession des royaumes, conservatoires de l'orthodoxie.

Par la suite, la science du XX[e] siècle allait séparer les sources littéraires et iconographiques (de même que russes et occidentales), en rompant ainsi l'unité de l'objet même de la relique – « capuce » ou « icône » – qui, pour Buslaev, était de la plus grande évidence.

L'iconographie de la sainteté russe : la forme de la barbe

Une autre étude, parmi les plus surprenantes de Buslaev, fondatrice pour l'histoire de la « Sainte Russie », fut celle qu'il consacra à la « barbe russe »[66].

L'article commence par l'évocation de la *Geschichte der Kunst des Altertums* (Dresde, 1764) de Winckelmann qui, écrivait Buslaev, analysait la représentation de différentes parties du corps et du visage humain, mais ne disait mot sur la représentation de la barbe ! Et ceci pour la raison suivante : l'art antique représentait un idéal attaché à la beauté de la jeunesse. L'art chrétien introduisait le principe de la véracité, contraire à celui de l'idéal : les figures des saints étaient peintes selon la ressemblance (*po podobiju*). L'image sainte médiévale – fondée sur le dogme de l'incarnation – fonctionnait donc comme un portrait.

65. Une littérature importante est consacrée à ce sujet, à commencer par A. Grabar, « Notes sur l'iconographie ancienne de la Vierge », *Cahiers techniques de l'art*, t. III, 1954, p. 509. La mention du pilier près de l'entrée occidentale dans la version précédente pourrait être le reliquat du « pilier de Lidda ».

66. « Drevnerusskaja boroda », *Drevnerusskaja narodnaja literatura i iskusstvo*, p. 216-237.

Ainsi, sans aucune prétention, et comme si cela allait de soi, Buslaev avançait une idée totalement originale. Pour les défenseurs occidentaux de l'art médiéval, c'était avant tout un système d'art spirituel, qui faisait fi de l'imitation de la nature. En s'appuyant sur les sources, Buslaev démontrait que l'art médiéval était attaché à la réalité. Seulement la nature de cet attachement était particulière : il s'agissait d'une ressemblance iconique (*ikonopisnoe podobie*). Le principe fut formulé durant la période de l'iconoclasme. La « figure de sainteté » fut alors définie, en parole d'abord, et en image ensuite. Elle prenait racine dans la « vie » du saint, pour se transformer, ensuite, en une description iconographique, comme celles réunies dans le *Prototype des icônes*. L'image imitait la nature non pas vue, mais décrite, extraite du texte et c'est pour dire la même chose que le texte que l'image chrétienne élaborait ses stratégies[67].

Dans nombre de textes qui décrivaient l'apparence physique des saints, poursuivait Buslaev, le rôle central était joué par leur barbe. Sa forme était tantôt très détaillée et tantôt juste mentionnée, parfois par comparaison avec celle d'un autre saint. C'est par la forme de sa barbe que l'on reconnaissait le plus vite tel ou tel personnage de l'icône. Progressivement, d'un signe de sainteté et d'ascèse (les barbes les plus longues caractérisaient les ermites, comme saint Onuphre, par exemple), la barbe se transforma en Russie en expression de la beauté, tout spécialement de la beauté masculine, considérée comme supérieure à celle de la femme (c'est au nom de la barbe que les moralistes russes médiévaux appelaient la femme à l'obéissance : l'absence de la barbe chez elle signifiait son imperfection et donc sa soumission ontologique à l'homme). Elle devint, par la suite, le symbole de la Russie orthodoxe, fidèle à ses traditions. Le 40e chapitre du *Stoglav* (1551) interdisant la taille de la barbe (*o striženii borody*) en fournit un « mode d'emploi » aussi bien pratique que sémantique, que l'on trouvait aussi dans nombre de *Paroles*, attribués aux autorités ecclésiastiques. Quant à la Russie postpétrovienne, la barbe y reçut encore davantage de « charge » idéologique et sociale, car elle devint un signe visible permettant de distinguer un noble d'un paysan, de reconnaître un soldat ou un homme d'église. Les vieux-croyants s'y attachèrent avec fanatisme. Ainsi, pour Buslaev, la « barbe russe » était une construction complexe, composée d'éléments religieux et nationaux (*religiozno-nacional´noe vozzrenie*). D'un élément iconographique, né d'un besoin de traduire les mots en images, elle devint ensuite une figure morale, esthétique et nationale, pour aboutir en une sorte de superstition idolâtre et nationaliste.

Arrivé à ce point, Buslaev s'est arrêté dans son analyse. Mais l'histoire de la barbe en Russie qu'il initia de façon si frappante appelle à des développements. Le XIXe siècle, avec le retour à la barbe des « couches instruites de la société », fournit pour ce genre d'études iconographiques un matériau abondant. Ainsi, par exemple, pourrait-on revoir d'un œil nouveau la galerie des portraits de Russes illustres, sorte

67. La justesse de cette perception n'allait devenir évidente que bien plus tard, grâce aux études d'un autre Russe, Andrej Grabar, qui hérita de Buslaev à travers l'enseignement de Nikodim Kondakov. Voir : André Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne : Antiquité et Moyen žge*, P. : Flammarion, 1979 (notamment le chapitre consacré au portrait).

d'icônes des saints nouveaux, commandés par Pavel Tret´jakov aux Ambulants, et d'y analyser la forme des barbes de Tolstoj, de Dostoevskij etc. Quant à Buslaev lui-même, il portait bien une barbe, mais, à la différence de tant de ses contemporains qui se déguisaient en ermites ou en paysans, il la taillait toujours soigneusement. [ill.1]

CNRS, Centre André Chastel

olga.medvedkova@paris-sorbonne.fr

